Negra

AVGVSTA

REVISTA DE ARTE

VOL 3-5



Agosto 1919

Vol. 3
No. 15

624 VIAMONTE 632

BVENOS AIRES

PVBLICACION MENSVAL

PRECIO $ 1.00

▷ AVGVSTA ◁

REVISTA DE ARTE

DIRECTOR ARTÍSTICO, FRANS VAN RIEL — JEFE DE REDACCIÓN, M. ROJAS SILVEYRA

SUMARIO DEL NÚMERO 15

Redacción y Administración: 624, VIAMONTE, 632 - BUENOS AIRES
UNIÓN TELEF. 225, AVENIDA

PRECIOS DE SUBSCRIPCIÓN

Sud América por año	$	12.—
» » por semestre	$	6.—
República Argentina, por año	$ o/s	8.—

PRECIO DE VOLUMEN

Vol. I. Año I. 1918 falta el Nº 1 (enc. rústica)	$	14
Vol. II. Año II. 1919 completo » »	$	14
Números atrasados	$	2

Se subscribe en esta administración y en las principales librerías.

EDUARDO MOREROD.

PINTOR DE GITANOS

EL Salón Müller, que de todas nuestras galerías particulares es la única, casi, que ha logrado metodizar sus iniciativas con un verdadero criterio de divulgación y cultura, acaba de ofrecer al público porteño dos muestras de gran interés artístico: la de Eduardo Morerod, pintor suizo de relativa notoriedad en los cenáculos europeos y la de Miguel Viladrich de quien nos ocuparemos luego, por separado.

En su volumen correrpondiente al mes de Noviembre último, AVGVSTA estudió ya con todo detenimiento, la singular personalidad de Morerod, el joven pintor helvético enamorado de España, cuyo temperamento, trasegándose en la gran copa azul de las tierras solares, ha sabido interpretar a fondo la radiante apoteosis de vida en que se resume el alma española. Y ha hecho más Morerod pues que allende el Mediterráneo ha ido a buscar como punto de partida para esa gama fabulosa en que resume todo el carácter pictórico de España, la sensual y caliginosa vida morisca cristalizada como una eterna visión de paisaje quimérico bajo la inverosímil amplitud del horizonte africano.

La exposición organizada ahora en la Galería Müller nos resulta pues, doblemente grata ya que nos permite confirmar con elementos de juicio más valederos las impresiones indirectas recogidas entonces en las páginas de un catálogo ilustrado.

Hemos visto de nuevo a Morerod en el rasgo personal de sus telas y cartones; hemos visto su dibujo firme, su aguda penetración de artista y confrontando opiniones no podemos menos que reconocer, ahora como entonces que, bajo la apariencia quizás simplista de un dibujo que en rigor es personal y complicado, se oculta un artista, un verdadero artista capaz de trasmitir al público la emoción de un instante fugitivo.

Ya lo hemos dicho una vez y podemos repetirlo: "De todos los artistas que han interpretado en los últimos tiempos la vida y el espíritu españoles, Morerod es el que más lejos ha llevado su anhelo de observación y de verdad. No hay en todos sus cartones ni uno solo de esos detalles frívolos que denuncian el "pompier" a la legua y desequilibran por el



"TIPO DE GITANA" POR MOREROD.

vano alarde de rareza las obras más bien concebidas e imaginadas. En él todo es sinceridad y análisis; sus tipos gitanos viven literalmente en el cuadro, su vida de pasión y de lujuria bajo el sol cálido de las tierras meridionales. Los ojos de sus modelos miran como miran en la vida y sus labios sonríen como en las típicas fiestas gitanas con sonrisa y mirada donde se cuajan el espíritu y el carácter de esa raza maravillosamente anacrónica.

"Morerod ha sabido transportar al lienzo — y eso constituye quizás su mérito mejor — toda el alma de una raza sin modificarla en lo más mínimo y tal como la ven sus ojos de artista en el ambiente propio en que vive. Si esto no bastara consagrar una reputación, tendríamos todavía la valiente firmeza de sus dibujos y el carácter que sabe fijar en todas las escenas que ha interpretado.

"Croquis y acuarelas, paisajes y retratos, escenas de la vida y estudios de ambiente constituyen su caudal artístico y dan fé de su obstinada labor.

"Morerod nos ofrece otra cualidad sobresaliente que consolida su mérito artístico con otro poco común: la originalidad. En efecto, ante sus magníficos cartones, donde la vida, como hemos dicho, pone impresiones fugaces de una extraordinaria sensionalidad, no evocamos el nombre de ningún artista famoso. El dibujo de Morerod no tiene precedentes si no es en la firmeza de sus rasgos y el valor expresivo de sus líneas que nos recuerda a los mejores dibujantes de la escuela inglesa del siglo XIX.



"RETRATO" POR MOREROD.

"Morerod sabe interpretar un rostro en sus impresiones más características sin abandonar por un momento ese procedimiento de síntesis y esa sobriedad para el claroscuro que determinan, quizas, su verdadero valor artístico. Dentro de esa sobriedad esencial, su lápiz desarrolla tipos y escenas de un gran sentido pletórico, interesantes páginas de vida que conmueven e impresionan por la verdad de su expresión.

"Pocas veces hemos visto un dibujo más consciente y una interpretación más real de la vida, pero pocas veces, también, y esto suma una singular ca-

lidad a las muchas que posée el artista, se ha llegado a tales resultados con recursos más simplistas y con mayor honestidad".

Tal decíamos con motivo de aquél primer catálogo que llegó hace ya tiempo a nuestras manos revelándonos la original personalidad del artista y tal pensamos hoy cuando un análisis más detenido de su obra nos permite profundizar más aún el carácter de esa personalidad.

La muestra actual nos ha permitido también ampliar el juicio sobre un Morerod colorista que no sospechábamos siquiera tras la vigorosa madurez del dibujante. Es cierto que Morerod pintor no agrega gran caudal al Morerod dibujante que conocíamos pero "Noche en Marruecos", "El Café Miramar" y "Aracelli" son telas de una técnica impecable y de un fino sentimiento del color.



"ESTUDIO" POR MOREROD.

Según tenemos entendido, Morerod es un poco intuitivo y un poco *autodidacta*, como se dice hoy, pues no podemos considerar como una educación artística valedera su breve paso en el taller de Steinlen.

Para terminar, nada mejor encontramos como las siguientes palabras con que Gomez Carrillo resume en un sesudo artículo, su juicio sobre Morerod, pintor de gitanos: helas aquí.

"Si alguien le hubiese dicho, hace apenas diez años, "tú serás el poeta de la gitana", es probable que Eduardo Morerod se habría echado a reir.

Nacido en Suiza, en un valle cubierto de pinos, no sentía en su laboriosa adolescencia, ningún entusiasmo por las tierras del sur. Sus países preferidos eran los vastos imperios septentrionales, en sus llanuras cubiertas de nieves cambiantes y sus cielos color esmeralda. Así, cuando tuvo ocasión de hacer un largo viaje, en vez de pensar en la clásica Italia o en la ardiente España, encaminóse, peregrino de la estepa, hacia Rusia. Y no fué sino mucho más tarde, cuando, por pura casualidad, aprovechando, sin duda, un billete de Semana Santa, tomó el sudexpreso y visitó España, más deseoso de ver museos que de contemplar gitanas. Pero bastóle respirar el aire de Andalucía para sentirse, como por milagro, transfigurado. Un artista nuevo nació en su ser al beso de la luz andaluza. Un amor único animó su pecho al soplo del



"CABEZA DE ESTUDIO" POR MOREROD.

aire andaluz. En una carta escrita entonces al maestro Eduardo Rood desde Sevilla, confesóle su extraño y súbito vasallaje.

"Me siento conquistado hasta tal punto—le dijo—, que no tengo ya necesidad de ver otra cosa en el mundo" Y la verdad es que desde entonces no ha visto más que el rinconcillo de Granada o de Sevilla donde viven y sueñan las cuatro o cinco gitanas de todos sus cuadros. Porque este gran artista no es ni siquiera el pintor de un país, o de una comarca, o de una ciudad, sino el pintor de un solo barrio. En las pocas obras suyas que conozco, por lo menos, el horizonte siempre es el mismo y los tipos los mismos. Lo que no es nunca lo mismo es la inspiración ni la visión. Curioso y apasionado, contempla a sus gitanas de mil maneras diferentes, sorprendiendo a cada instante en ellas nuevas gracias, nuevos encantos, nuevas fisonomías. Más que querer pintarlas, diríase que quiere verlas vivir. Nunca las obliga a inmovilizarse en actitudes de "pose". Siguiéndolas en sus libres movimientos va cogiendo al vuelo, con una delicadeza ideal, sus gestos, sus ademanes, sus sonrisas, sus miradas. Y así, sin saberlo tal vez él mismo, el conjunto de sus cuadros andaluces constituye la más profunda y la más completa psicología de aquella gitana misteriosa que hasta hoy no ha querido dejarse ver a través de los siglos, sino cubierta por su máscara de esfinge nómada".

Este pintor de natunaleza sensual y turbulenta no podía encontrar nada mejor que España para dar cauce libre a sus anhelos y allá se fue guiado por esa buena estrella que a veces acompaña a los artistas en la áspera "via crucis" del ideal entrevisto.

Su llegada a la tierra del sol y de las flores marca el principio de su carrera artística, pues el que durante tanto tiempo vagara tras la forma inhallable, había de encontrar allí y solamente allí, la verdadera fuente de emoción para su espítitu atormentado.

Es el de Morerod un caso extraordinario de adaptación al medio y sorprende, en verdad, porque tal adaptación importa una complicada metamorfosis espiritual. Hombre de la montaña, ha sentido el llano, hombre de la nieve, ha comprendido e sol y así, por un raro proceso de afinidad electiva pudo volcar toda su alma en la prodigiosa tierra española hasta el punto que, viendo sus cuadros y cartones nadie atinaría a sospechar el orígen del artista. Los críticos españoles son los que más perplejos parecen ante su singular dualismo y además de Gomez Carrillo, ya citado, otros igualmente


"FERIA MORISCA" POR MOREROD.

a su salud quebrantada. Vida anhelante y nómade, fue la de Morerod como la de Segantini su ilustre compatriota, una eterna peregrinación de país en país, de comarca en comarca, tras el fantasma, engañoso a veces, de uñ ideal que por serlo tanto no había de realizarse completamente.

Después de cinco años de permanencia en España, permanencia que alternaba con frecuentes excursiones hacía la costa africana, Morerod pasó a París y Londres donde realizó con éxito lisongero dos muestras individuales. La crítica francesa, particularmente, supo descubrir en el joven artista Suizo cualidades sobresalientes de técnica y comprensión. Sintiéndose comprendido al fin, Morerod tuvo un momento de esperanza y ansioso de volver a esas cálidas tierras del mediodía español que tanto

autorizados lo han expresado así en diarios y revistas de arte.

Lo cierto es que el temperamento de Morerod ha sabido penetrar el carácter de España en la medida cabal con que su lapiz ha sabido interpretar sus tipos más característicos. Esto sería de suyo un título más a la consida-ación de la critica si la intención de su dibujo y el mérito de su técnica, no bastaran para consagrar una sólida personalidad de artista.

En el momento de cerrar estas líneas nos llega la infausta noticia del fallecimiento de Morerod ocurrido en Suiza donde fuera en busca de salud y de reposo,

Una carta reciente del artista nos trae al mismo tiempo algunos pormenores referentes


"CARMINA Y SU MADRE" POR MOREROD.



"CAFÉ SEVILLANO" POR MOREROD.

se presenta en élla seguro de haber resuelto en definitiva el problema estético que tanto parecía atormentarle.

En estos epílogos de artista queda siempre una gota de amargura: su conformidad con lo inevitable es más aparente que real pues nada debe ser tan bello para el pintor apasionado de la luz y de las flores como ese misterio de la vida misma donde se resume toda la esencia de la belleza eterna y permanente.

MARS.

amaba desistir de realizar una muestra individual en su propio país donde comenzaba a tener ambiente favorable.

Volvió pués a España, con tan mala suerte, que apenas instalado de nuevo en la Sevilla luminosa que tan a fondo sentía su alma de pintor, cayó enfermo para no levantarse más.

Todo un año, arrastró en España, la penosa existencia del pintor enfermo y pobre hasta que, sintiéndose empeorar de hora en hora emprendió viaje de regreso a esas radiantes alturas de montaña Suiza que son como la última esperanza de los tuberculosos condenados a muerte inexorablemente.

La carta de Morerod, a que nos referíamos está fechada en Lauzane y su estoica serenidad ante lo irrevocable resulta tanto más sensible cuanto que el artista

EXPOSICIONES INDIVIDUALES DEL RETIRO.

SEGUNDO TURNO

A. MARTEAU, D. VIAU, R. MAZZA, H. GARBARINI, N. LAMANNA.

EN el número anterior de AVGVSTA nos referimos con la detención que se merece, a la obra póstuma del paisajista argentino Ramón Silva, expuesta simultáneamente, con la de un grupo nuevo de artistas jóvenes de la generación a que perteneciera, Augusto Marteau, Domingo Viau, Raúl Mazza, Hugo Garbarini y el escultor Nicolás Lamanna. Ahora que hemos ren-



"IMPRESIÓN CALLEJERA"
POR GARBARINO.



"BASÍLICA" POR GARBARINO.

dido el justo homenaje al noble artista desaparecido, nos ocuparemos de aquellos sus compañeros de la última jornada en la muestra colectiva del Retiro. Desde luego, y más allá de la dolorosa circunstancia, la obra de Ramón Silva, sigue guardando su lugar de preeminencia en dicho certámen. Ya que ninguno como él, poseyera ese amor desesperado y ese dolor constante, que fueron las columnas de su templo. Pero dejemos al porvenir, la justicia definitiva que debe hacerse a la obra de Ramón Silva,

Augusto Marteau, abre el Salón con su primera muestra individual. Le conocíamos ya por trabajos aislados, que llegaron a destacarse en diversos salones nacionales.

Pero aquí, se nos presenta en un interesante conjunto como paisajista, sin llegar por ello su obra a ser lo suficientemente definida, como para formar un juicio completo sobre su autor.

Se advierte en ella, según es lógico, una indecisión constante, que debemos reconocer bien orientada sin embargo, ya que el Sr. Marteau, es un artista serio y consecuente con su propio trabajo. Su comprensión del paisaje, por línea y por motivo, se inclina al arabesco tranquilo de los árboles, y a las horas claras de luz, donde las sombras se recojen imperceptibles al pié de los troncos añosos. La paz de su silencio habitual reposa en los sencillos rincones de una campiña florecida donde todo es accesible y transparente, con la familiaridad confiada a ingenua de una simpatía sin reservas. Rico, por lo tanto, de este sutil acorde, Augusto Marteau se entrega, sin otro escrúpulo que el de su propia sinceridad, al rejocijo constante de la interpretación personal; y esta no llega todavía, a satisfacer ampliamente las exigencias rítmicas de su causa, por lo menos, no equivoca ni traiciona, como tan a menudo suele en otros, la fé que le prestó su orígen.

Esto hará como decíamos, que no pueda emitirse un juicio definitivo, sobre la obra de Marteau, que de tantas horas buenas

puede no obstante reclamarse.

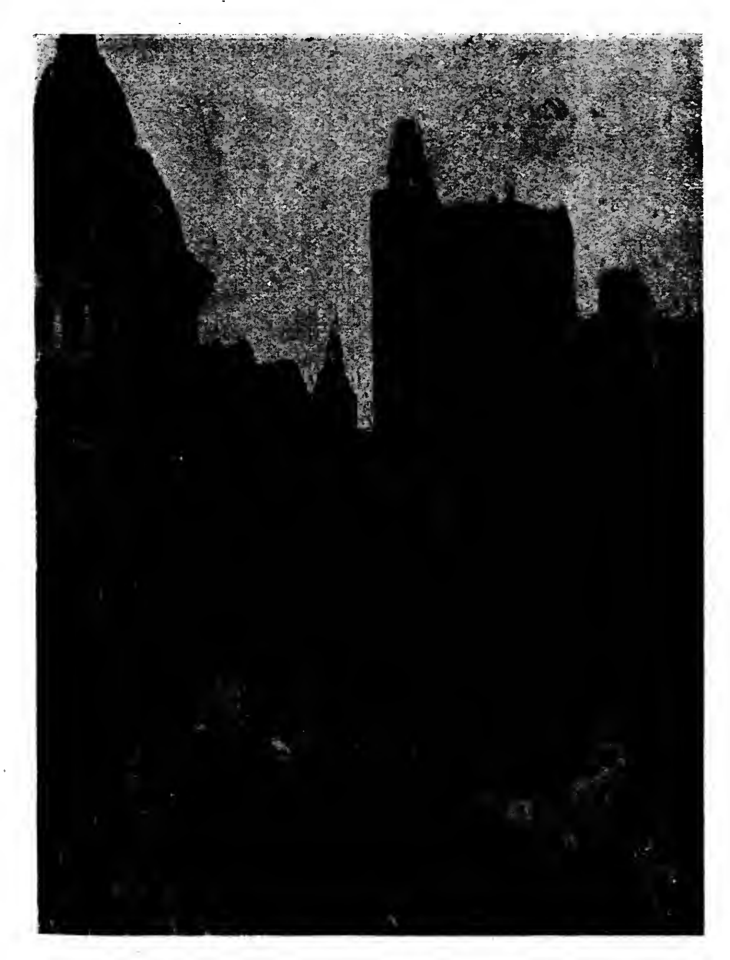
Dejemos que se repose el agua de su fuente, convulcionada aún, por la irisada inquietud de un surtidor caprichoso.

Entre tanto con respecto a esta primera suposición diremos que: en la serie de sus paisajes, puede anotarse, poco dominio en los tonos elementales, pues los violetas vibran con exceso, correlativamente a sus coetáneos, verdes y amarillos.



"PAISAJE MONTAÑÉS" POR GARBARINO.

Observamos una relativa ausencia del gris, proporcional equilibrante, el que se advierte solo en determinadas telas, como ser, la 10, 14 y 19 del Catálogo. Con referencia al espíritu de suavidad esencial, que el autor pusiera de manifiesto en obras anteriores, señalaremos: «La quinta» y «El arroyo», ambas delicadas en su húmeda transparencia.



"IMPRESIÓN" POR GARBARINO.

Dentro del paisaje y del «retrato de calle» impresionista, Domingo Viau, tiene su feudo. Es un romántico moderno, que lleva del 1830 y en particular del 1830 de Corot, lo que puede conservarse de romanticismo a traves de esta época utilitarista. Un aroma de hoja seca, en el jarrón olvidado de un parterre otoñal, que sutiliza la espiritualidad vagabunda de la neblina. A este se refieren sus creaciones como «Otoño en Palermo», «El lago» y «El paisaje» que interpretan la armonía de la tarde, dulce al oído, con la sutileza de su mú-



"CABEZA DE NIÑO" POR LAMANNA.

sica gris. La ineludible reminiscencia francesa hace el encanto de estas expresiones en tono menor, donde un recuerdo lejano y constante vuelca sus transparentes añoranzas.

En otra oportunidad comentamos los dibujos de París, tan sabrosos como justos en su sintético impresionismo.

Este joven artista ha comprendido como pocos entre nosotros, el alma insinuante y divina de la ciudad ejemplar, que en la decrepitud iconoclasta del siglo malo guardó intacta la virtud inmarcesible del sueño, redención de la vida.

En sus dibujos, el trazo del lápiz, se vuelve de seda, y un cariño constante construye el alma de la ciudad elegida. Todos sus rincones son propicios al sueño del artista, desde las tortuosas callejuelas del barrio latino, en que florece a manos llenas, la espontaneidad romántica de la bohemia impenitente, hasta el extraño mercado sombrío de los tristes amaneceres, donde se codean irónicamente, la falda gris del trabajo con la vaporosa falda color "champagne". Porque estos extravagantes mercados de París, son a la vez, por quien sabe que atavismo revolucionario, laboriosos y elegantes, colmena, y "rendez vous" de desocupados. Por eso aunque parezca paradógico, puede hablarse del espíritu de los "halles de París"

Esto ha entendido Domingo Viau, en dibujos como los que reproducimos. Flota en ellos como una suave insinuación fatalista que esfuma las perspectivas no solo por el dualismo inusitado de que hablábamos, sino más aún por el fantasma de la guerra presente en todas las almas. Vemos que las mujeres han medido a los



"ENIGMA" POR LAMANNA.



"RETRATO" POR LAMANNA.

hombres en la faena cotidiana, pero llevando bajo la negra mantilla, envuelto en húmedo y estrujado pañuelo, el recuerdo tembloroso de los que están allá en los campos del norte, de pie frente a la muerte, «pour le salut du sol natal.» Y asi, poco a poco, el alma de Paris, risueña y dulce, volvióse dolorosa y sublime inmensamente. Más, como vemos, el arte no se olvidaba; muy por el contrario, es su verdadero refugio, el bálsamo de sus dolores.

Hay que soñar por los que no pueden hacerlo, hay que crear por si mismo y por aquellos que se ven obligados a destruir. Hay que salvar la armonía del juicio latino como nunca en peligro. Así se ha hecho y por eso en este crepúsculo de aurora, empieza a cuajar la luz de un renacimiento espiritualista, que ha de dignificar la desprestigiada especie de los hombres.

Estos bellos dibujos de Domingo Viau, prestan el testimonio elocuente de muchas de estas cosas. Bueno ha sido, que artistas argentinos como él, se hayan impregnado de todos esos latentes idealismos franceses, para traernos a nosotros tambien, la buena simiente que perfumará la vida, haciéndola más serena, más honda, libre ya del peso insoportable de banalidad y frívolo concepto que la desesperaba.

Tal es el mérito excepcional de estas hojas de álbum, que de concierto, con los románticos óleos de que hablamos más arriba, prueban una vez más, que se puede ir a la ciudad maternal a cosa muy distinta de lo que el vulgo cree, es decir a trabajar y soñar honradamente en su seno, de todo corazón, por lírica y noble empresa de arte.

Raúl Mazza distinguióse muy especialmente, por cierta audacia revolucionaria en sus creaciones anteriores, prestándoles con ellos un elocuente vigor de juventud y de independencia.

No hallamos en su obra actual, fuerza es confesarlo, aquellas cualidades de per-



"CABEZA DE ESTUDIO" POR R. MAZZA.



"EL GUANTE BLANCO" POR R. MAZZA.

sonalismo, puesto que su pintura salvo raras excepciones retrocede y se academiza, como lo prueban «El limosnero» o «El viejo», que no tienen más expresión, que la del «aula», dicho sea en el sentido impersonal del vocablo. Es sin embargo «El guante blanco», un ejemplo de lo que es capaz de pintar Mazza, cuando sabe escucharse a si mismo. Esta tela es sin duda, la mejor de la muestra, reaparecen en ella los valiosos atrevimientos de ayer, que le dieran tan justa nombradía.

«Aux cheveux de lin», sutil ritmo blanco lleno de frescura, se consagra por el collarcito de amatistas que en juego con las claras pupilas, finge una floración de heleotropos silvestres en los trigales.

Esta suposición de Raul Mazza constituye un error de apresuramiento contra el cual es bueno que se defienda el propio artista. No pierda Mazza su fé de otros tiempos en el trabajo cotidiano: cuya virtud sirve de engarce a la revelación del minuto milagroso, y seràle dócil la obra, que solo se deja conducir por la mano del sueño familiar y tenaz. Y esto que decimos aquí a Raúl Mazza, podríamos decírselo a otros tantos vigorosos artistas, como él, bien dotados, que olvidan más a menudo de lo que fuera menester la condición superior a quien deben noble acatamiento.

Hugo Garbarini, recorre en esta su exposición inicial, con clásico entusiasmo, todos los géneros pictóricos, desde el grave carbón de estudio, o la xilografía, hasta la morbidéz del óleo ó las sutilezas del pastel.

Dentro del óleo, le seguiremos con preferencia en los paisajes, donde su trabajo



"RETRATO" POR R. MAZZA.

cobró mayor relieve. Su colorido armónico y agradable, es un equidistante entre el frío y el cálido, guardando así una justa proporción entre la melancolía y el optimismo.

Una preocupación de armonía discreta que atenua los sobresaltos demasiado violentos de la luz, hace que este artista evite el contraste o el choque demasiado brusco de los tonos elementales. Señalaremos «Tarde en la sierra», los números 23, 26 y 20 de «Impresiones serranas» y un detalle de cúpulas tranquilas en «Impresiones de ciudad».



"IMPRESIÓN" POR MARTEAU.

De la figura descartaremos el desnudo, donde el artista extravía sus buenas cualidades de dibujo, y nos detendremos en «Gorrita negra», la nota más expresiva del género.

Dentro del aguafuerte que es a nuestro parecer, la parte más valiosa de la exposición, citaremos la evocativa basílica llena de inquietantes fulgores.

Para aquellos que no acostumbran a desdibujar su alma en el gesto inarmónico del descreído, esta lámina de Nuestra Señora de Luján, hablará con honda y secreta elocuencia.

Integra la interesante muestra colectiva de este grupo joven, el escultor Nicolás Lamanna, cuyo aporte vigoroso, tiene el singular atractivo de la discreción. Constitúyele una serie de cabezas tranquilas trabajadas con la conciencia característica del autor, entre las que triunfa, por la mayor intensidad de su sentimiento, «El retrato del pintor Silva».

Cúmplese en esta obra seria un verdadero propósito psicológico, siempre difícil de alcanzar. Un alma está allí desnuda, aleteando suavemente en el pliegue de la sombra sensible.



"PRIMAVERA" POR MARTEAU.

Destácanse entre los otros envíos, un «Torzo de mujer», «Cabeza de niño» y «Enigma» cuya intención de ensueño tradúcese eficazmente, y «Niña de las trenzas», la que vista de perfil, disimula cierto vago defecto de conformación, demasiado sensible, aunque no reduce por ello el mérito de su modelado, ni la intensidad de su carácter.

FERNÁN FÉLIX DE AMADOR.

EL CASTILLO DE COMBE ABBEY

EL Castillo de Combe Abbey en el Condado de Warwikshire pasa a justo título por una obra maestra del renacimiento inglés.

Desde mediados del siglo XVI pertenece a la noble familia de los Craven y, como todas las mansiones condales de esa época, está toda inspirada en la avasalladora influencia del estilo Jacobino.

Este castillo con su ámplio parque de caza y sus maravillosos jardines es a nuestro juicio una de las más puras viviendas rurales de Inglaterra. Su material de construcción resistente a la acción del tiempo estableee por el empleo de la piedra, el ladrillo y la pizarra verdaderas analogías de estilos y en todo el ámplio conjunto que representan la casa y el parque, vemos la contextura típica de ese gran período de historia inglesa que va desde el siglo XVI hasta las postrimerías del XVIII.

El Castillo de Combe debe mucho de su celebridad a la circunstancia de haber sido, durante largo tiempo, residencia favorita de Isabel reina de Bohemia. Las crónicas hablan de la respetuosa pasión que inspiró a Lord Craven, primer propietario de Combe, la singular belleza de su ilustre huésped y lo cierto es que, en forma de retratos, recuerdos y documentos todo el castillo parece consagrado a la



"CASTILLO DE COMBE" DETALLE DEL PARQUE.



"SALA BOHEMIA"
CASTILLO DE COMBE.



"CHIMENEA ADAM" CASTILLO DE COMBE.

memoria de la infortunada soberana cuya vida triste y novelesca se extinguió en la famosa "cámara de los brocatos".

Fuera de su interés histórico sentimental, el Castillo de Combe Abbey es igualmente famoso por su construcción arquitetónica, por el extraordinario valor de las obras de arte que encierra y por el hermoso trazado de los jardines que le rodear.

La "cámara de los brocatos" a que nos referíamos antes está ocupada en gran parte por un enorme lecho de madera considerado hoy como uno de los más puros ejemplos del estilo Jacobino. Como todos los muebles de eso período está inspirado en los elementos arquitetónicos del órden Corintio, cuyas columnas y capiteles se prestan en modo singular al suntuoso tallado de las maderas en que funda una de sus principales características el puro estilo Jacobino.

Tanto el lecho como las puertas y paredes del famoso dormitorio, están tapizadas en un rico brocato azul con amplias ramazones de oro viejo.

Otro detalle curioso de esta ilustre vivienda es el mérito de las numerosas chimeneas que decoran sus habitaciones. Las hay de todas las épocas y de todos los estilos: desde la de amplio hogar y repisa de madera particular del período del renacimiento hasta la grácil tabla de mármol ricamente decorada con relieves y frisos en que finca uno de los más finos detalles del estilo Adam puro. Sobre todas estas valiosas piezas de museo destácanse cuadros y afrescos de mérito indiscutible.

En todo el Castillo y particularmente en la sala Bohemia del primer piso, se ven numerosos retratos de la reina Isabel. El más importante de todos es el que se encuentra en aquella sala: representa a la soberana de pie ante una amplia visión de paisaje y está firmado por Hondhorst que fué en sus días el pintor favorito de la alta aristocracia inglesa.

Otra sala famosa por las obras de arte que contiene, es la que se conoce, desde hace tres siglos, con el nombre de "The old pantry". Armas y escudos alternan en su ornamentación con las más ricas tapicerías orientales pero, en el capítulo de las tapicerías famosas, ninguna aventaja en mérito a dos gobelinos holande-



"SALA DEL SIGLO XVI"
CASTILLO DE COMBE.

ses con escenas inspiradas en David Teniers, que decoran los muros de una galería interior destinada a poner en comunicación las dos alas principales del Castillo.

Con motivo de ciertas reformas posteriores, Wynne introdujo en el Castillo algunos elementos decorativos al gusto del siglo XVIII.

El gabinete de Lady Craven es un gracioso ejemplo de lo que pudo hacer la maginación de Wynne con los principios arquitectonicos del siglo que inspiran la masa general del castillo.

Sin embargo — y como a través del tiempo — la casa ha sufrido frecuentes reparaciones, no es raro de ver de trecho en trecho rastros inconfundibles de otras escuelas que nos ilustran sobre la épcca precisa de tales reparaciones. Es así, por ejemplo, que una de las salas de la planta baja está toda ensamblada en cooba y decorada al gusto inconfundible de Robert Adam; otra lleva impreso el sello del estilo Carlos II y otra, por último, sugiere la extravagante fantasia del Chipendale.

A pesar de todas estas reparaciones sucesívas, el conjunto artístico del castillo no ha sufrido en su maravillosa unidad. Todos sus rincones respiran esa impresión de noble solidéz que caracteriza las viviendas inglesas del gran siglo y es tal la justa proporción que equilibra sus diversos detalles que apenas si se advierte la diferenciación de los estilos.

"SALA DE LOS ESCUDOS" CASTILLO DE COMBE.

En cuando al carácter arquitectonico de Combe Abbey, responde, como hemos dicho, al estilo Jacobino puro.

Está trazado sobre cuatro frentes iguales y sus fachadas, cubiertas totalmente de ventanas pequeñas rematan en una esbelta techumbre de pizarra erizada de chimeneas, agujas y bohardillas. Los muros son de ladrillo rojo a excepción de la planta baja que es de piedra natural y abierta en forma de arcadas isodiamétricas. Esta disposición establece un hermoso contraste con la línea de los pisos superiores que responde al cuadrilatero. En los cuatro ángulos aparecen otras tantas torrecillas circulares.

Las cuatro fachadas de Combe Abbey se abren sobre otras tantas extensiones de parque y si la arquitectura del Castillo es en cierto modo irreprochable podemos decir que sus jar-



"EL PUENTE VIEJO"
CASTILLO DE COMBE.



"ARMERÍA DE LOS TAPICES"
CASTILLO DE COMBE.

dínes son de los más hermosos que existen en el mundo. El artista que los delineó supo combinar acertadamente la naturaleza y el arte pues sus fuentes, balaustradas, templetes y escalinatas no hacen sino puntualizar de una manera feliz la armonía natural de los grandes boscajes, de los amplios senderos circulares, de los vistosos plantíos y de los lagos cristalinos que tachonan el verde intenso del césped con el límpido espejo de sus aguas.

Estos jardines de Combe Abbey han sido comparados más de una vez con los ilusorios jardines del Eden, tan grande es el hechizo que dimana de su maravillosa armonía integral y tan risueño el aspecto que presenta con sus calles circulares, sus macizos de flores y sus graciles boscajes de encinas, robles y romeros. Su distribución general está inspirada en uno de los más famosos jardines que existen en el mundo: los jardines franceses llamados hoy de Chenonceaux y Agai le Rideau; pero por la incorporación de los elementos arquitectónicos que lo decoran, recuerdan tambien ciertos célebres jardines holandeses. Están divididos en parcelas geométricas unidas entre si por esbeltas avenidas de árboles y calles de piedra rectangular que responden al estilo «Palladian».



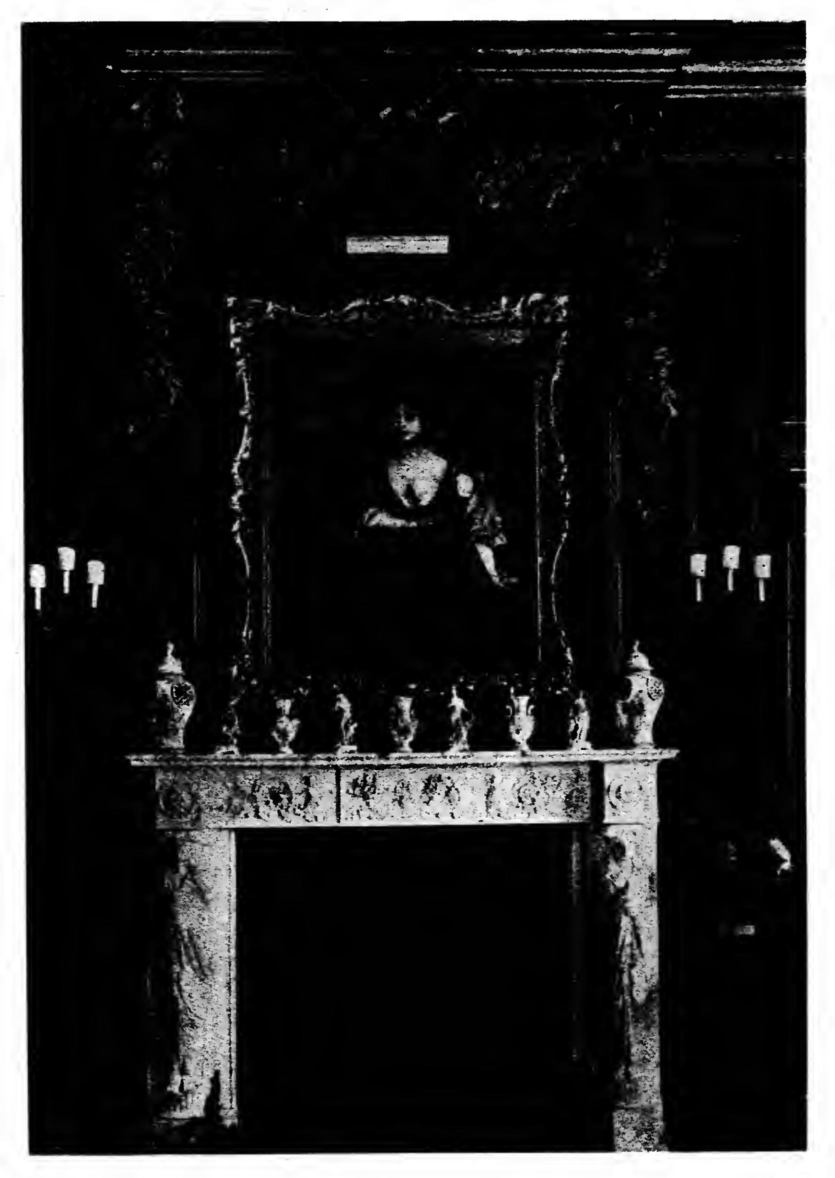
"CÁMARA DE LOS BROCATOS" CASTILLO DE COMBE.

Numerosas estátuas y jarrones de forma clásica decoran de trecho en trecho estos silenciosos y poéticos senderos donde la reina Isabel de Bohemia paseó otrora su melancolía y su belleza.

Aqui es una pérgola al gusto italiano con sus finas columnatas entrelazadas de yedra y lianas; allá un pequeño montículo coronado por un mármol ilustre que representa a Diana Cazadora; más allá un banco de mármol pompeyano, auténtico, cuyos frisos y bajorrelieves desaparecen bajo la capitosa amplitud de los rosales añosos y más allá, por último, junto a un lago azulado, donde los cisnes ponen sus blancuras inmaculadas, un templete de mármol consagrado a Venus Afrodita, que yergue su clásica



"DETALLE DEL JARDÍN"
CASTILLO DE COMBE.



"SALA GIBBONS" CASTILLO DE COMBE.

metopa entre un pequeño boscaje de álamos y acacias.

Todo el jardín de Combe, en una palabra, inspira por la armonía que lo rige, esa noble seriedad propicia al espiritu y a la vida contemplativa que ha hecho la gloria de los ilustres jardines de Atenas y de Roma: es la influencia de lo clásico en su inmortal seducción de belleza, de armonía y de quietud.

Pero, sobre todas estas cosas materiales, flota allí como un fantasma doliente, el espíritu de la mujer seductora que puso en la señorial mansión el místico aroma de un poema vivo.

Por todo esto, pues, por el mérito de sus obras de arte, por el valor de sus líneas arquitectónicas, por la nobleza de sus materiales y el interés de los recuerdos que encierra, Combe Abbey pasa a justo título por una de las obras maestras del renacimiento inglés.

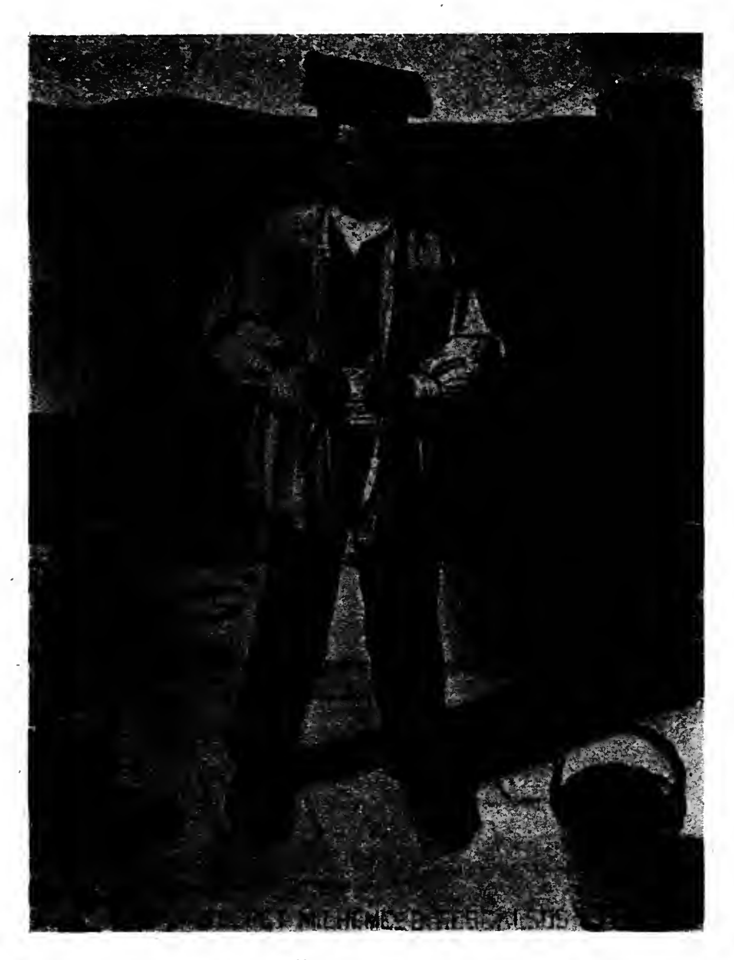
T. Grane.



MIGUEL VILADRICH. [1]

MIGUEL Viladrich es un artista mozo. La mocedad es, según se mire, una virtud, o un defecto. Más que una virtud yo diría virtud por excelancia, en el genuino sentido, que es el que le dieron los paganos; fuerza, vehemencia, entusiasmo, ambición, generosidad, amor. El hombre sabio, en lo postremo de su sabiduría y saciada la curiosidad, exclama con desolación: ¡Oh, si me devolvieran mi juventud! Y canta el poeta: ¡Juventud, divino tesoro!

Que la juventud es un defecto, no cabe duda; un defecto de años. Por lo menos, con este criterio juzgan a la juventud ciertos caducos varones cuyas únicas ejecutorias a fin de recabar la ajena consideración se cifran en la fe de bau-



"PEPE MIL HOMBRES" POR M. VALDRICH.

tismo y en el cómputo de los estériles años vividos. En el parlamento inglés, un viejo político le echó en cara a Pitt, el hijo, su juventud, dando a entender que la edad moza le mermaba autoridad para intervenir en graves asuntos de estado, a lo cual respondió agudamente el mozo, que se reconocía culpable del crímen atroz de ser joven, pero que estaba seguro de ir corrigiéndose cada día que pasase. El viejo que no es otra cosa que un viejo suele despreciar al mozo, con fingido desprecio, en puridad máscara del miedo y de la envidia. Por su parte, el joven joven corresponde justamente al viejo viejo con un desprecio impetuoso y de verdad.

En Viladrich, la juventud no es un defecto; es sólo una virtud. Viladrich es cabalmente el joven joven. No es en él la mocedad un defecto de años, o lo que es lo mismo, un defecto de experiencia en la profesión elegida, pues, no ya ahora, sino hace tiempo, desde el momento que comenzó a pintar se colocó en la primera línea de los pintores españoles contemporáneos. Algunas de sus obras iniciales figuran en el Museo de la Hispanic Society, de Nueva York, colección selectísima que no concede albergue sino a las pinturas famosas o a las que son dignas de fama.

Como verdadero joven, Viladrich, aborrece a los artistas verdaderamente viejos. Cuando apareció por Madrid se acreditó al punto de poderoso temperamento entre los artistas, tanto por su concepto personal de la pintura, cuanto por su pergenio romántico, profusa guedeja e indumento fuera de lo común, y sobre todo, por su acometividad contra el falso arte oficial y los envejecidos personajes que lo representan. En su enemiga a lo viejo viejo, llegó en una ocasión hasta el atentado; fué en una de las exposiciones nacionales, con un cuadro enorme, cuya tela desgarró a garrotazos, al cual se le había otorgado suprema, y, en sentir de Viladrich, indebida recompensa. Excusado es añadir que los jurados huían aterrados de Viladrich; porque es condición de gentes que todo lo deben al favor ser pusilánimes. Y como se supone, Viladrich pasó, desde luego, plaza de revolucionario, así en el arte como en la conducta.

En efecto, Viladrich era, y es, un revolucionario. Pero, no un revolucionario así como quiera, sino un revolucionario auténtico. Esto de la autendicidad revolucionaria necesita alguna explicación,



"RETRATO DE MI MADRE" (DETALLE).





"GITANA DE GRANADA" (DETALLE).

POR MIGUEL VILADRICH.

porque no se sobrecojan ni extremezcan los lectores en exceso timoratos.

Las revoluciones, en arte como en política, son siempre un acto de inocencia y de humildad. La divisa más revolucionaria se cifra en aquella frase célebre, la cual, si no estoy equivocado, pertenece precisamente a un artista: *ritorniamo a l'antico*, volvamos a lo antiguo. Toda revolución consiste, ni más ni menos, que en eso, en volver a un punto determinado, y volver otra vez, o sea, *revolver*, hasta que se aprende a andar el camino recto. La humanidad, y los pequeños segmentos de humanidad—llámense naciones, llámense religión, arte, ciencia—, van de jornada a través de lo desconocido; jornada de exploración, que por comodidad hemos convenido en llamar historia. Con frecuencia—¡Ay, con harta frecuencia!—, la humanidad se extravía. Y así, como en el proceso de una demostración matemática un pequeño error o descuido va multiplicándose en errores infinitos, hasta llegar al absurdo flagrante, por donde es menester retrotraerse hasta descubrir el error inicial, así también la historia humena, habiendo seguido extraviada ruta, llega, finalmente a ciertos callejones sin salida, a la desesperanza, al desorden. Entonces, surgen, por misterio providencial, unos seres dotados de diáfana visión y de alma inocente y humilde, a quienes se les ocurre la cosa más naturai del mundo, que es confesar. «Nos hemos equivocado de vereda. Volvamos hacia atrás, hasta el sitio de donde parte nuestro descarrío» A lo cual, los hombres contumazmente sensatos replican: «¡Qué complicación! ¡Qué disparate! ¡Qué pérdida de tiempo y de afanes!» Aquellos seres diáfanos, inocentes y humides que gustan comenzar a derechas desde el principio, ordenadamente, son motejados de revolucionarios, y se les acusa de engendrar confusión, desorden y atraso, siendo así que la conciencia se les ha iluminado a causa del retraso, el desorden y la confusión de los demás. Pero, fatalmente entra la discrepancia de unos revolucionarios con otros al intentar ponerse de acuerdo sobre cuál sea el lugar preciso de donde parte el descarrío, y según lo retraen más o menos a los orígenes, son más o menos revolucionarios. Hoy por hoy, los revolucionarios más avanzados en política son los anarquistas, los cuales aspiran a que la humanidad desande todo lo andado a lo largo de la historia, a fin de retornar a la edad arcádica, a la era prepolítica. ¿Ha de inferirse de lo expuesto que los revolucionarios son en el fondo reaccionarios? Nada de eso. Dijo Shakespeare que la vida humana está urdida en la delgada trama de los sueños. Y el ensueño, visión más profunda y clára de la realidad que



"LAS FREGATINAS" POR M. VILADRICH.



"DETALLE DE MIS FUNERALES" POR M. VILADRICH.

la visión de la pupila despierta y vigilante, es la esfera de las paradojas conciliadas, Y, así, la vida humana está tejida de paradojas, y la armonía del mundo compuesta de contrarios en equilibrio. Lo más revolucionario es volver hacia atrás, pero no para quedarse, sino para comenzar de nuevo, en tanto el consesvador se conforma con no moverse de donde está, o si se mueve que le lleven en coche, o a rastras, y el reaccionario se obstina en retroceder unas pocas jornadas para quedarse clavado en el sitio.

Ello es que el revolucionario Viladrich, después de su primera y hazañosa salida quijotesca por los campos yermos del arte oficial y cortesano, se retiró a su solar, hidalgamente, y allí se encerró en un viejo castillo, que data de los buenos tiempos caballerescos y encantados en que pululaban por la tierra los Amadises, los Palmerines, los Belianises, y los Esplandianes; como que la tradición pregona que el castillo, que se alza severo y señor en la cima de un gentil collado sobre el pueblo de Fraga, fué patrimonio de Urganda, la desconocida. Recoleto en aquella adusta y feudal morada, de la cual se propone decorar al fresco los muros y trocarla en museo para lo porvenir, pintando de continuo con religioso fervor, pasó unos pocos años, el revolucionario Viladrich, y al cabo de ellos cayó otra vez de tránsito y como al acaso por Madrid, ya con la guedeja tonsurada. En esta conyuntura trabé conocimiento con él. Apasionado, pero sobrio en el ademán, de abierto y transparente trato, los ojos embebidos en plateata luz de ideal, consagrado a su vocación, se me figuró un frailecito laico, un Fray Angélico profano. A poco conocí cabalmente su arte, que me indujo, más que la admiración, al entusiasmo.

Viladrich, como los buenos revolucionarios, ha sido agraciado con un alma perpeluamente infantil. Candor, bondad, doncellez de espíritu; he ahí la levadura del arte. Ruskin, en su cátedra de Bellas Artes en Oxford, proclamaba: «*You must be good, or real art is imposible.*» Sed buenos, o de lo contrario el arte verdadero es imposible. Sed buenos, artistas, sed como niños. Los niños nos revelan la verdad y la razón de las cosas indife-



"ALFARERO DE FRAGA" POR M. VILADRICH.

rentes, nos revelan la fluidez del mundo endurecido, nos revelan la vida de lo inanimado. Los artistas son niños adultos.

Viladrich es un revolucionario de la pintura. Pero conviene fijar hasta qué punto en el pasado retrocede su afan de renovación y enmienda. Desde luego, Viladrich no es un anarquista pictórico, de esos de la novísima escuela francesa, que predican con el ejemplo el retorno a la era prepictórica, cuando la pintura no había aparecido aún o estaba en mantillas. Viladrich se queda bastante más acá; es un primitivo,

Si se me permite, y por estímulo de brevedad, dividiré la pintura en tres épocas o escuelas, todas las cuales, a diferencia del criterio anarquista, se apoyan en un postulado previo, saber pintar, y son: la primitiva, la clásica y la realista. En cuanto a la técnica artística, cabe la misma maestría en una que en otra escuela. En cuando al concepto, la primitiva ve y comunica la *belleza;* la realista ve y comunica el *carácter.*

El primitivo descubre amorosamente los detalles, hasta los más menudos, del universo; se coloca enfrente de la realidad como en éxtasis; halla todas las cosas imbuídas de espíritu y divinidad, a todas concede valor equivalente en el plan sobrenatural, y por ende las reproduce todas con amor y veneración unánimes. Fatigado el espíritu de la continuada actividad primitiva, comienza a establecer categorías en las cosas; califica de bellas las cosas que más agradan a los ojos, y de feas aquellas que le hastían; y en consecuencia surge el concepto de la pintura clásica, que no reproduce sino las cosas calificadas de bellas, agrupándolas sabiamente conforme cierto esquema y proporción, así como la pintura primitiva desdeña entrometerse en las relaciones de unas cosas con otras. Empalagado el espíritu de tan continuada belleza vuelve la atención y los ojos a las cosas antes despreciadas por feas, y advierte sorprendido que en todas ellas yace cierto interés, a causa de cierto carácter que todas las cosas ofrecen según se las mira adecuadamente; pero carácter anedóctico, artístico, que no intrínseco y espiritual. Y sobreviene el realismo.

Viladrich es en la técnica un maestro. Por el concepto un primitivo. Su pintura es toda espíritu, toda éxtasis; está llena de verdad de lo sensible y verdad de lo insondable; es toda ojos, y hasta las cosas inertes, los objetos de naturaleza y de la industria pintada por él parece como

que nos sienten y nos contemplan desde la inmovilidad de sus almas paralíticas. Y por ser magistral en la técnica y sinceramente primitivo en el concepto tengo para mí que, de todos los pintores nuevos, el arte de Viladrich es el más permanente y preñado de futuro.

RAMÓN PÉREZ DE AYALA.



"LA ABUELA DEL SORDO" POR M. VILADRICH.

---

(1) El artículo que va a leerse figura como prólogo en el volúmen consagrado a las obras de Miguel Viladrich por la sociedad editorial "Estrella" de Madrid (J. Poveda 1919).

La indiscutida autoridad del crítico que firma esta monografía y el buen ambiente que le han granjeado entre nosotros sus interesantes correspondencias a "La Prensa" nos dispensan de todo otro comentario, tanto más cuanto que la obra del joven pintor español ha sido comprendina y apreciada por el público porteño dentro de consideraciones análogas a las que expresa en este artículo don Ramón Perez de Ayala.

Solo nos cabe formular ahora un voto porque estas muestras del arte español contemporáneo sean más frecuentes.

DECORACIONES PARA UN "BALLET."

"LA PERI" POR H. STOWITS

NO es muy frecuente el caso de singular dualismo — es la palabra — que nos ofrece el señor Hubert Stowits con sus interesantes dibujos para la pantomima "La Peri" concebida por él y ejecutada luego en el escenario del Coliseo con esa incomparable hechicera de la danza que se llama Ana Pawlova.

El señor Stowits es, quizás, uno de los mejores elementos que figuran en la compañía de bailes rusos que acaba de visitarnos y si su reputación coreográfica no puede compararse por ahora, con la de Nijinsky o Volinine, es evidente, por lo menos, que sus condiciónes de artista lo ponen en una jerarquía superior.

Stowits pertenece a ese grupo de mimos danzantes empeñados hoy en la generosa tarea de restablecer el verdadero carácter de los bailes rusos; es decir, el carácter diferencial que tenían antes de

la guerra y antes, sobre todo, de que el éxito parisiense desvirtuara la magistral revelación que fué para el mundo occidental el arte coruscante y misterioso de Thamar Karsavina.

Es por eso que las dos pantomimas concebidas por él la "Danza Asiria" y "La Peri" poseen ese espíritu místico y panteista al mismo tiempo que distinguía las danzas originales rusas correspondientes al primer período de su divulgación en Europa.

Hemos hablado ya, en otras ocasiones de la "Danza Asiria" por cuya causa, solo nos ocuparemos en este número de sus ilustraciones y figurines para "La Peri". La crítica diaria acogió con aplauso unánime esta original interpretación sobre un tema de Paul Dukas y que los dos famosos bailarines desarrollaron ante un público entusiasta. Pocas veces, en efecto, hemos podido presenciar un espectáculo más fino y pocas veces también el cuerpo humano, diapreado con el mirífico resplandor de los gemas y de las sedas, ha podido dar de sí una revelación más seductora de la gracia, del ritmo y del movimiento.

Fué, en rigor, un espectáculo inolvidable, un verdadero festín para los ojos, el de aquella exquisita pantomima donde una flor inaccesible simboliza la vida, fuente de toda belleza, eternamente codiciada y eternamente oculta en el fondo de los santuarios misteriosos.

Toda esa emoción, contenida en el ritmo sinfónico de la orquesta y ordenada en la cadencia de los gestos expresivos pasó como un sueño extravagante entre el tono violeta oscuro de las decoraciones concebidas y ejecutadas por el señor Stowits.

Son los proyectos para esa decoración los que intercalamos en este artículo y por más que la reseña del blanco y negro no sea de los que mejor se prestan para la representación integral de ese ambiente químérico, han de dar a nuestros lectores una idea más o menos exacta acerca de su evidente valor est´tico.

Por el carácter suntuoso e indefinido que el artista ha sabido imprimir a su obra; por el sentído vagamente oriental que la coordina en todos sus detalles, la decoración escénica de "La Peri" puede pasar como una realización arquetipo del verdadero baile ruso.

Otro tanto podemos decir de los trajes cuyos figurines—aquí reproducidos—nada tienen que envidiar a los famosos dibujos de León Bakst. Están ins-

"SKENDER" POR H. STOWITTS.



"DECORACIÓN PARA LA PERI" POR H. STOWITTS.

pirados en el siglo xv y tienen algo del renacimiento italiano, pero a pesar de todo, seducen particularmente por la originalidad decorativa del conjunto y por la intnición de belleza que sugieren.

El joven artista se ha puesto, así, a la altura de los mejores decoradores contemporáneos. La revelación insospechada de su arte escenográfico nos transporta con la imaginación a un pais fabuloso—quizas al Oriente hermético, quizas la problemática Atlantida o el que fué cristalino reino de Is— donde las cosas y los seres viven la impalpable existencia de los sueños. Es el símbolo de la eterna aspiración, hemos dicho, del indefinido navegar tras la quimera y como tal, página de vida en la pauta maravillosa del ensueño. «La Peri» es el mito azul lo que «Bacanal» al mito griego: el delírio de la seducción humana. En una y en otra danza la Esfinge tiene dos cabezas como Jano y con los dos sonrie a la vida. En la realidad es la vida bisexual, en el sueño es Hiya oa Ara.

La concepción artística del Sr. Stowitts exigía una interpretación coreográfica impecable y de que ello se cumplió a la medida cabal de exigencia tan difícil dá cumplido testimonio el detalle de danza que reproducimos igualmente.

Es uno de los momentos culminantes de la pantomima y, como puede verse en el grabado, una admirable exhibición de gracia humana estilizada bajo el prisma fantástico del color de la música y del ritmo.

L. E. Moi.

LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA DE VAN RIEL.

HACE diez años, apenas, habría parecido absurdo hablar de fotografía en una revista de arte porque, encerrada en el angustioso espacio de los hechos científicos, la técnica fotográfica no admitía siquiera el contacto del único valor que hubiera podido elevarla a la categoría de un arte: la interpretación personal.

En tan breve lapso de tiempo, la metamórfosis del procedimiento fotográfico ha sido tan completa que nadie podría reconocer hoy en el encadenamiento de las



"M. ANA PAWLOVA Y
H. STOWITS EN LA PERI"
PHOT. FRANS VAN RIEL.



"STA. OPHELIA SURRA",
POR FRANS VAN RIEL.



"SRA. M. A. RIET DE CORREA",
POR FRANS VAN RIEL.





"M. ANA PAWLOVA Y
H. STOWITS EN LA PERI"
PHOT. FRANS VAN RIEL.



"STA. OPHELIA SURRA",
POR FRANS VAN RIEL.



"SRA. M. A. RIET DE CORREA",
POR FRANS VAN RIEL.



cosas y de las ideas la menor afinidad espiritual, no ya con el venerable daguerrotipo de hace medio siglo, sino que ni tan siquiera con las formas más adustas que vinieron detrás de aquel.

Sin embargo, razonable es decir que no todo ha sido en mérito de una evolución puramente objetiva o por el mayor control de los que llamamos hechos científicos porque, junto con ella se ha producido una evolución no menos singular en las ideas de los fotógrafos.

El perfeccionamiento industrial de la cámara obscura data en realidad de muy poco tiempo de tal manera que, sin caer en pleonasmos puede decirse que esta milagrosa transformación del procedimiento fotográfico se opera al propio tiempo que los aficionados descubren la verdadera fotografía. Es decir, cuando magnificada por el perfeccionamiento científico de la óptica aparecía como una cosa intachable que nada ni nadie podría mejorar en lo sucesivo. Y en ese plano de ideas tenían razón. La fotografía no podía ser para ellos otra cosa que una imágen fiel y exacta de la vida en que todo debía quedar librado al mérito exclusivo de la máquina fotográfica. La destreza del fotógrafo no intervenía sino como un elemento circunstancial para disponer con mayor o menor exactitud el simple juego de los hechos científicos. La idea de controlar la imágen, para ellos radiante, que nacía en el misterio de las cuvetas les habría parecido tan sacrílega como absurda y de ahí que, durante tanto tiempo, el espíritu de la fotografía haya sido la fidelidad automática de los procedimientos a impresión directa por medio de las sales de plata o de platino.

Tales son las consideraciones generales en que fundan su tésis sobre la evolución de la fotografía artística, los señores R. Demachy y C. Puyo autores de un libro interesante "Les procédés d'art en photographie" editado por el Photo-Club de París en 1906. Sus conclusioues concuerdan, por lo demás, con nuestra tésis acerca de la interpretación.



"STA. MERCEDES ALVEAR ELORTONDO" POR FRANS VAN RIEL.

"Para hacer un arte de la fotografía—dicen—ha sido indispensable que el tiempo, simplificando la técnica fotográfica, libertase la atención de los aficionados prisionera hasta entonces en el pequeño y complicado mundo de las preocupaciones puramente mecánicas devolviéndoles la facultad del sentido crítico. Ese día la imágen fotográfica perdió para muchos la mayor parte de sus encantos: vieron que su materia era indigente, harto minucioso su análisis e inexactos los valores de su rendimiento esencial......"

En resúmen, la fotografía era demasiado exacta para que se la pudiera considerar como un arte puro, más del momento que la interpretación personal, incorporó a la técnica fotográfica un elemento de conciencia subjetiva — sentido del color, de la luz, de la composición y del ambiente — desde que se ha podido fijar un carácter y un estilo al procedimiento científico de la cámara obscura, no hay ninguna razón para que los espíritus selectos continuen desdeñando a esta hermosa cenicientilla del gran cuento de hadas que se llama el arte.

Ha ocurrido con la fotografía interpretativa—digámoslo así para diferenciar—lo propio que ocurrió con la danza después que esos famosos magos del movimiento, Thamar Karsavina, Nijinsky, Ana Pavlowa, etc., persuadieron al público europeo de que era posible corporizar el ritmo, desgranando la representación visual de la música — así fuera la de Beethoven — como quien deshoja entre los dados un copo de nieve irisada o una rosa escarlata.

Esa renovación que nos venía de la Rusia remota e impenetrable dejó absortos a los más recalcitrantes y como el jugo de sus pámpanos decorativos era espíritu puro, acabó por subírsele a la cabeza. Y luego, con "El dios azul", con "El espectro de la Rosa", con "Sheherezade" los bailes rusos se convirtieron sin más ni más en un género artístico aparte, una rama del arte decorativo, si se quiere, ópima y florida en su pristina esencia de belleza.



"SRA. ORTIZ BASUALDO DE BECÚ" POR FRANS VAN RIEL.



"RAYO DE SOL"
POR FRANS VAN RIEL.



"SRA. MORRA DE CÁRCANO" POR FRANS VAN RIEL.

Y así tenemos hoy que el baile ruso no solo es una forma de arte sin que, en cierto modo, es algo más: un resúmen integral de todas las artes.

Entre nosotros ha ocurrido una cosa análoga con la fotografía artística de Frans Van Riel. Un día—hace ya de esto algunos años—vimos expuesto su primer retrato femenino y comprendimos de inmediato que un sendero nuevo comenzaba para la fotografía. Era un senderito lírico y sutil, inexplorado hasta entonces y que, como todos los del bosque ilusorio conducen hacia la fuente azul, hacia el cristalino remanso donde las aguas cantan eternamente hechizadas, el salmo único de la belleza.

Van Riel hizo así con la fotografía lo que aquellos magos rusos con la danza: espiritualizó el valor objetivo de un procedimiento y al transformarlo con el ropaje inconsútil de la interpretación personal, puso un rosal más en el jardín hermético del arte.

Para ello le ha sido menester incorporar a los recursos de técnica ordinaria otros métodos de técnica indvidual que exige, como la pintura, la escultura o el agua fuerte, una disposición artística arraigada y una cultura superior. Del mismo modo que sus fotografías en blanco y negro dan, por el juego de los matices y de las medias tintas una impresión de grabado sentido al modo de Feliciano Rops, así también sus fotografías iluminadas sugieren oleos y acuarelas por la elegancia de los tonos y la suavidad del modelado.

Van Riel siente una marcada preferencia por el retrato femenino cuya gracia integral sabe interpretar al modo suntuoso y delicado de un Gándara, de un Boldini, de un Lazló, de un Scevola, etc. Son elegantes expresiones y actitudes aristocráticas realzadas por el hechizo de las telas sutiles, de los encajes y de las manos delicadas. El misterio de las manos — esas flores vivas de ensueño y de lujuria — parece aprisionar el espíritu del artista en las redes inverosímiles de una obsesión tenaz. Su distinción espiritual comienza a advertirse así que reparamos en la disposición



"ANA PAVLOWA EN BACANAL"
POR FRANS VAN RIEL.

də los modelos y en el secreto de las actitudes, pero tan pronto como llegamos al análisis del detalle, al encanto de las luces misteriosas, a la morbidez del modelado, al sentido complementario de las cosas exteriores, al color y la expresión, en una palabra, no podemos menos que admitir, como hemos dicho, la presencia de un nuevo elemento artístico, de un nuevo género pictórico. Es que Van Riel no se limita a colocar su modelo frente al objetivo; él compone su asunto con un extraordinario sentido pictórico antes de someterlo a la magia negra de la cámara: dispone las cosas, la luz, el color, la línea con el mismo criterio de composición integral que Sargent pone en sus retratos. Hace, para decirlo de una vez, un cuadro de la realidad de tal manera que lo que luego resulta en la placa sensible tiene tan poco de lo que habitualmente entendemos por fotografía, tiene tan poco del hecho científico, del simple fenómeno óptico, que el espíritu acomoda siempre en sus retratos una perfecta hilación con el grabado, el óleo, el pastel, el aguafuerte.



"REFLEJOS" POR FRANS VAN RIEL.

No vaya a creerse que al sutilizar así sus modelos el artista sacrifica el parecido. No. Sus procedimientos apenas si atenuan un poco la realidad extrema de la placa envolviendo en el misterio de una tonalidad cualquiera — como esfumandolas bajo un reflejo indefinido — las líneas agudas del contorno y el rigor anatómico de los planos. Son fotografías y no lo son. Reconocemos en ella, a un mismo tiempo, la exactitud del parecido absoluto que es el mérito de la fotografía, y la belleza más ideológica de ese parecido espiritual y abstracto que es el secreto de los buenos retratistas.

Van Riel esplica su técnica que es complicada y misteriosa como la alquimia de un perfumista árabe. La idea del hecho mecánico se esfuma paulatinamente; la máquina fotográfica pasa a segundo plano y, a través de esa maceración meticulo-



"CONFIDENCIAS"
POR FRANS VAN RIEL.



"CABEZA DE NIÑA" POR FRANS VAN RIEL.

sa que se diría un juego de juglares, el color se va fijando sobre la tela como una flor de belleza impalpable.

Como en todas las cosas, la explicación de esta técnica nueva, de esta nueva rama del arte fotográfico—o de la fotografía artística si se quiere—habría que buscarla en el mundo interior del artista. Van Riel es único en su arte; su estética nace con él y es el punto de partida para una, hasta ayer, insospechada expansión de los recursos fotográficos. Los que han venido después son simples imitadores de su estilo porque, en el fondo, la verdad es esta: antes de ser fotógrafo Van Riel era ya un artista y no es siquiera admisible que el artista dejará de serlo al convertirse en fotógrafo por una necesidad de medio, de ambiente o de vocación.

Para comprenderlo mejor bastaría con observar las delicadas miniaturas de que es autor, porque en estos pequeños retratos ejecutados sobre marfil, el espíritu del artista se vuelca todo entero como un anhelo vivo de belleza. Es aquí donde hallamos al pintor de retratos libre de las ataduras mecánicas de la fotografía.

Van Riel es pintor, grabador, aguafuertista por cultura y por afinidad; ha hecho sus cursos en una respetable academia italiana y de ahí que sepa adaptar a la fotografía los procedimientos esenciales del arte puro hasta el punto de dar a sus composiciones fotográficas el carácter de un Pissarro cuando interpreta un paisaje, de un Degaz cuando armoniza el joyante interior de las bambalinas; de un Brangwyn en cuanto sugiere la maravillosa unidad del aguafuerte y de un Sargent por último, cuando compone sus retratos femeninos—ahí está para atestiguarlo esa maravillosa serie de Ana Pavlowa—con una profunda intuición de la gracia y la elegancia transformadas en flor inmaterial por la magia del sentimiento. En resúmen, Frans Van Riel tiene todas las cualidades indispensables para ser tal y en sus formas y en su esencia realiza el gran hechizo de embellecer la vida y de tornar las cosas transparentes.

M. ROJAS SILVEYRA.

LA MUESTRA INDIVIDUAL DE ANTONIO ALICE.

La muestra individual que Antonio Alice acaba de organizar en lo de Witcomb, tiene para la crítica el doble mérito de la obra en si que es toda expresión de madurez artística y del esfuerzo que representa este nuevo alarde de pintor entusiasta con el valioso y equilibrado conjunto de los 33 cuadros inscriptos en el catálogo.

«De la Argentina al Brasil» es el título bajo el cual presenta el autor esa hermosa serie de paisajes tropicales donde todo lo que es valor pintoresco en una tela—luz, aire, atmósfera, color y panorama—le ha servido para desarrollar una especie de sinfonía cromática en la forma simple y erudita que le es peculiar.

Se ha propuesto Alice— según leemos en el preámbulo de su catálogo — unir por un vínculo más estrecho que el de los tratados diplomáticos, el nombre de ambos países y confía prudentemente, en que esta unión por el ideal artístico ha de ser tan eficaz por lo menos, como las manifestaciones de otro órden que tan a menudo se producen en el campo de nuestras relaciones internacionales.

«La patriótica idea—dice—enunciada por el eximio escritor e ilustre hombre público brasileño, Doctor Cyro de Acevedo, al invitar especialmente a los artístas argentinos para iniciar un intercambio artístico sudamericano, tuvo eco en mi que acepté con entusiasmo la noble invitación trasladándome de inmediato al Brasil donde realicé una exposición individual con 60 cuadros míos.

«Por otra parte, el vecino país había encantado siempre mi epíritu con la hermosura de su naturaleza. Y teniendo en cuenta, además, que para el pintor todos los temas son interesantes cuando su espíritu los siente y los comprende, y como mi temperamento se parece mucho al de esos humildes pájaros amantes de la libertad que cantan en cualquier rama sin importarles del sitio donde esa rama esté, me fuí al Brasil dispuesto a reproducir (admirandolas a mi manera) las bellezas de esa tierra a la que Dios colmó de maravillas naturales.

«Pero, todos los esfuerzos que hice para realizar el ideal de que mis compatriotas vieran esas bellezas a través de mis cuadros, resultaron muy exiguos,



"CREPÚSCULO EN LA BAHIA" POR A. ALICE.

muy pequeños, comparados con las muchas cosas bellas que ví en aquella tierra de los nobles y caballerescos hermanos brasileños a cuyo país brindo, con el corazón agradecido, mi modesto homenaje de pintor argentino».

Las palabras precedentes explican sin necesidad de más, el carácter y el significado tan particulares de esta nueva muestra que el artista acaba de realizar. Esto, sin embargo solo ofrece un interés circunstancial pues aun considerándola como una prueba de cordialidad internacional en el terreno del arte— cosa que hasta hoy parecía más que improbable— la muestra de Antonio Alice no tiene otra ubicación en esta revista que la de una nueva manifestación artística sometida al libre juicio de la crítica.

En tal entendido diremos como al principio, que se trata de una adusta pintura de maestro sentida y ejecutada dentro de esas fórmulas simplistas que no piden a las técnicas muy alquimistas ni a las paradojas ingeniosas con que se desenvuelven hoy ciertos espíritus demasiado sagaces.

Antonio Alice no tiene un problema interior de esos que avasallan toda una existencia de artista y es por eso que su pintura carece tambien de un problema trascedental. Es pintura y nada más que pintura, pero bien entendida a través de un temperamento reflexivo que si no se aparta nunca de la naturaleza sabe ver ayuda ni en cambio las cosas con esa emoción profunda y candorosa al mismo tiempo con que los poetas y paisajistas se acercan siempre a esa fuente viva e inmutable de belleza.



"ESTUDIO DE CABALLOS" POR A. ALICE.

«Fin de la jornada» es una interesante escena de faena agrícola en la pampa que nos trasmite sin reservas esa bíblica impresión de la fértil llanura argentina agitada de crepúsculo a crepúsculo por el jadeante trepidar de las trilladoras.



"TARDECITA EN PETRÓPOLIS"
POR A. ALICE.

En contraste violento con esa tela, toda serenidad toda amplitud horizontal, recordamos algunos maravillosos paisajes brasileños, ricos de colorido bajo el prísma cálido de la luz tropical como «El pan de azúcar», «Jardin de la Ingá», «Crepúsculo en la Bahía» y «Tardecita en Petrópolis» que figuraban en el catálogo bajo los números 10, 19, 24 y 32, respectivamente.

De otra índole que los anteriores pero igualmente interesante como estudio de ambiente y colorido, una nota de la serranía cordobesa titulada «Iglesia colonial de Alta Gracia» ponía de manifiesto en el conjunto de la muestra, la diversidad de paleta que caracteriza con una cualidad muy personal y valedera uno de los mayores méritos del artista.

«Estudio de Caballos» y «La silueta del Patrón» son otras dos notas que se destacaban en el conjunto de la muestra por la riqueza de tonos que ponían en juego y por el carácter de la pincelada larga y jugosa con que estaban ejecutadas.

Recordamos, igualmente, como impresión pictórica pura, una nota pequeña tomada con verdadera emoción en el cementerio de la playa Buceo (Montevideo). Titulábase «Poesía Bistolfiana» y tenía en rigor, ese carácter doloroso y sereno, esa especie de fatalismo resignado ante el enigma de la muerte que el alma del gran escultor italiano sabe volcar en sus mármoles de estilos funerararios.

«Espejo revelador» era una fina nota de reflejos y transparencias sutiles del mismo modo que «Las piedras de la isla» desarrollaban en una intensa sinfonía de tonos grises la madeja incorpórea de la bruma.

En resúmen la muestra individual de Antonio Alice viene a consolidar una vez más una vigorosa personalidad de pintor joven para quien los éxitos y los honores no tienen otro valor que el de un poderoso estimulante — fuerza viva y dinámica del sentimiento hecho obra— para seguir adelante en la conquista del ideal irrealizable. Por eso acogemos do-



"FIN DE LA JORNADA" POR A. ALICE.



"LA SILUETA DEL PATRON" POR A. ALICE.

blemente complacidos la nueva exposición de Antonio Alice haciendo votos por que su ejemplo cunda entre los jóvenes artistas de ahora.

MARS.

EL ARTE MUNDANO Y EXPRESIVO DEL ABANICO.

ACOSTUMBRADOS a ver en el abanico un juguete delicioso en manos de mujer, no damos muchas veces nuestra atención a su artística belleza.

Y sin embargo, una de las más refinadas manifestaciones artísticas entre los complementos de la indumentaria femenina, ha sido este juguete que hoy ocupa preferente lugar entre las bellas reminiscencias del pasado.

El abanico, hijo de Oriente, fué descendiendo poco a poco en tamaño y destino. Desde los antiguos y enormes que desempeñaron litúrgico papel sobre la cabeza de reyes y sacerdotes, el abanico se ha ido atenuando hasta ser pequeño instrumento de coquetería, frágil y veleidoso mensajero de amor.

Caprichosas leyendas imaginativas, poetizan el origen del abanico. La fantasía oriental tejió sus fábulas alrededor de este orígen. La bella Kan-Si sospechaba ya (según la leyenda china) el porvenir espléndido que a su invento improvisado, destinaba el arte de encantar y agradar, propio de la inteligencia femenina.

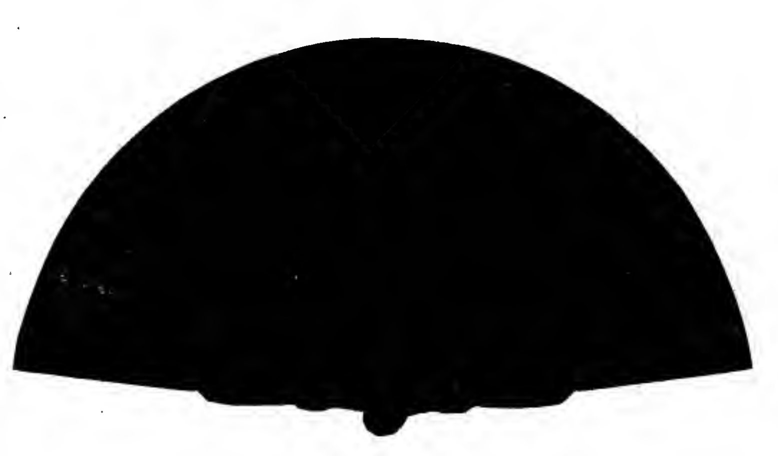
El siglo XVIII, fué por excelencia el siglo de la galantería y de los objetos delicados. El famoso madrigal que acompañaba a un abanico regalado por el rey Luis XVI, expresa lo que simbolizaba en el espíritu de la época, alguna exótica y curiosa fantasía sobre vitela, papel o pergamino, colocada en calado varillaje y dispuesta a ocultar mohines indiscretos y sonrisas fascinadoras de las damas descriptas por Tonchard-Lafosse:

"Dans le temps des chaleurs, extrêmes
Hereux d'amuser vos loisirs
Je saurai pres de voux amener
les zephirs:
Les amours y viendrant d'eux-mêmes."

Versalles, Fontainebleau, Saint-Cloud, Fontenoy-aux-roses, todos aquellos lugares donde se concentró la suprema elegancia de la corte francesa; y La Granja, el Pardo, Aranjuez, sitios reales de la hispana monarquía por vínculos de sangre y de aristocratismo unida a la de Francia, vieron los más afiligranados y maravillosos abanicos, pasear en manos de sus divinas dueñas por las frondas seductoras y salones dorados.

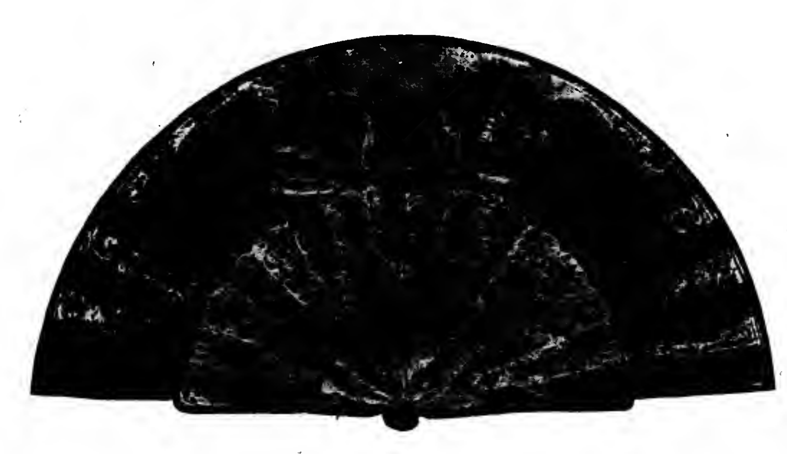
Conspiraciones políticas y conspiracio-

nes de amor, chismografías de "L'oeil - de - boeuf" y del "Mentidero"; secretos de estado, pequeñas confidencias, disimulados suspiros, anhelos, intrigas y perversidades, se ampararon en las varillas del abanico, silencioso y gran espectador de cortesanos panoramas.



Por eso adquiere singular interés esta colección de modelos representativos de características tendencias en el arte de pintar y grabar abanicos.

No desdeñaron los grandes pintores de la décima octava centuria ensayar con su

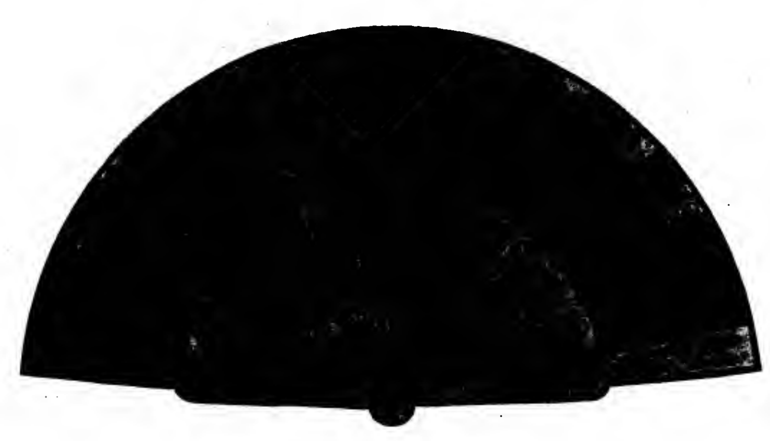


pincel glorioso el arte limitado y miniaturista de las vitelas, bien pintándolas por si mismos o inspirando a sus discípulos y aun a muchos hábiles y anónimos grabadores, el conjunto de esas escenas singulares, de delicioso artificio propics del conjunto de pintores que siguieron el ejemplo de Wateau y Boucher.

Así, el interesante abanico francés que reproducimos, perteneciente hasta hace poco a la magnífica colección de la marquesa de Villamantilla, después marquesa de Squilache junto con los demas que figuran en esta nota — tiene ese carácter especial de los vitelos ideados por los pintores a que antes hacemos referencia. Su varillaje, de marfil colado y tallado, ofrece las lineas suaves del estilo Luis XVI, con guirnaldas y figurillas cortesanas, y es muy semejante a los ejemplares de esta época existentes en el museo del Louvre.

La transformación que experimentaron las artes después del turbulento periodo revolucionario, fué reflejada también en la abaniquería, como se aprecia en el lindo ejemplar estilo Imperio, grabado y pintado por Belleville, número 173 de su serie, con varillaje de nacar incrustado de granates.





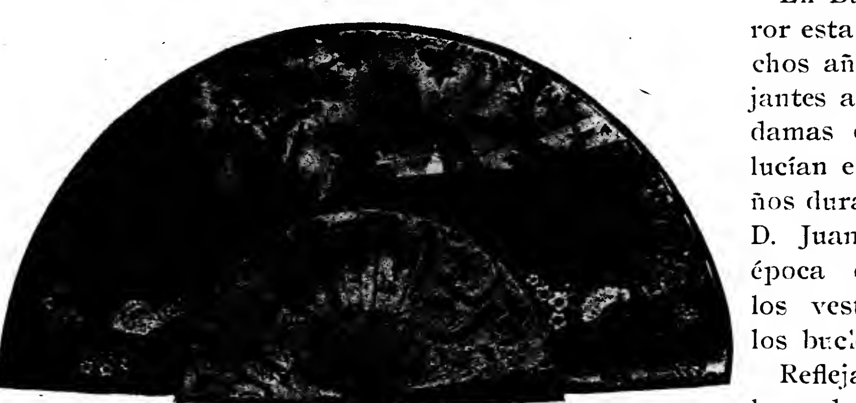
Correspondiente al periodo de Carlos III, es la magnífica vitela pintada por un discípulo de Mengs, quien, como es sabido, influyó considerablemente sobre los jovenes pintores de su tiempo, teniendo la gloria de haber dejado inequívocas huellas en la formación artística de D. Francisco Goya y Lusientes. La parte de marfíl es calada y coloreada con discreto gusto.

Los restantes son isabelinos y está entre ellos el mejor de la colección, ejemplar que fue de la reina Dª Isabel II. La corte de esta soberana española, concedió al abanico un alto valor decorarivo, como a los peinetones y aderezos. En las recepciones palatinas, tertulias de la nobleza, paseos, devociones y noches de gala en la ópera y drama, fué adorno de las damas de alcurnia, que impusieron tan linda moda a las demás clases sociales y aún a los ambientes aristocráticos del extrangero.

El varillaje de este abanico, de nácar calado y dorado a fuego, es de gran ornamentación en relieve, característica del período de 1840. Vitela de papel japonés pintada a la manera romántica, con paisaje de Escocia y algunas figuras guerreras. Al dorso, curiosa pintura con escena Normanda.



Muy atractivo es también el de varillaje calado con suma prolijidad y país iluminado, con motivos galantes y alegóricos.



En Buenos Aires hizo furor esta moda durante muchos años. Abanicos semejantes a los usados por las damas de la reina Isabel, lucían en los salones porteños durante la dictadura de D. Juan Manuel de Rosas, época de los peinetones, los vestidos pomposos y los bucles.

Refleja, pues, el abanico, la modalidad de los ambien-

tes de cada tiempo; ligeros, frívolos, eróticos en el siglo XVIII, depuran y estilizan sus líneas en el estilo Imperio y luego se abrillantan durante el período romántico, que gustó de llevar a la vitelas aquellos asuntos capaces de herir la sobrexcitada imaginación de la sociedad de 1830.

Hoy, las exigencias de la vida, cada vez más agitada y positivista, han inutilizado el papel de confidente e introductor de sentimentales devaneos que antes se asignaba al abanico, como si en estos momentos en que la mujer adquiere independencia y responsabilidad, perdiera su estimación por aquéllos amigos de antaño que la ayudaron a encadenar el alma veleidosa del hombre.

Y de este modo, al democratizarse, ha perdido algo de su antigua misión, dejando de ser un arma indispensable de la coquetería femenina, para resultar unicamente amable auxiliar del modernísimo "flirt" más impaciente y celoso que el ceremonioso y tradicional galanteo de nuestros abuelos.

Ahora, que no tienen el contacto de aquellas aristocráticas manos de seda que en otro tiempo acariciaron sus varillas, los abanicos solo esperan ya un lugar propicio en las vitrinas de modernos salones señoriales, donde al lado de otras sutiles obras de arte y viejos recuerdos, decoren nuestro vivir contemporáneo con su armoniosa nota de color y su perfume de ignorados y misteriosos amores, que la galantería de antaño cifraba en ellos.

ANTONIO PÉREZ-VALIENTE.

PLATICA DE "AVGVSTA".

UNA PROTESTA OPORTUNA

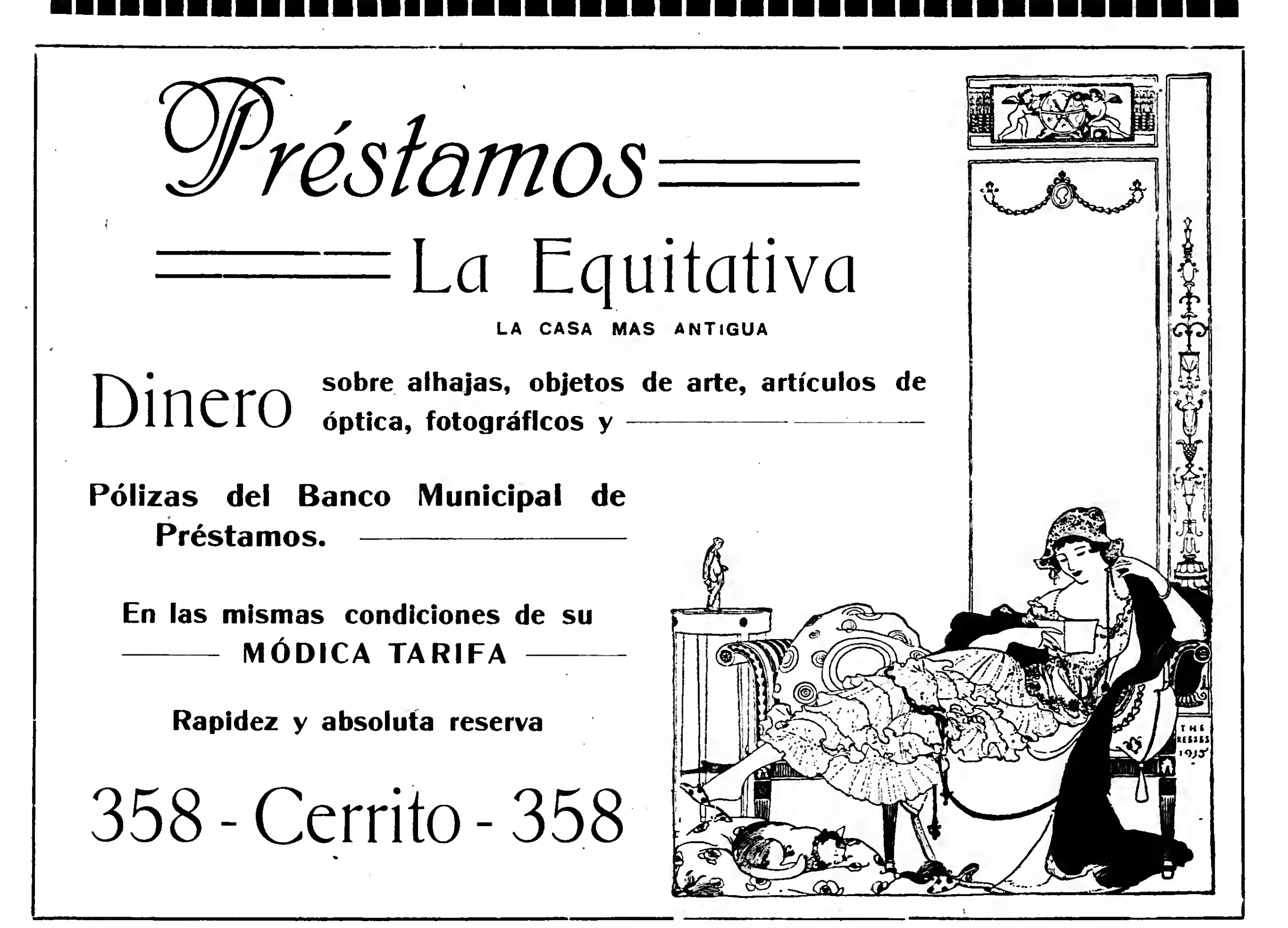
SUSCRIPTA por un grupo de artistas argentinos, hemos recibido la siguiente protesta que acogemos con toda simpatía a la espera del momento indicado para que la protesta se transforma en acción.

«En el presupuesto general de gastos a estudio de la H. Cámara de Diputados, se ha suprimido la partida correspondiente a la Comisión Nacional de Bellas Artes. La eliminación de dicha institución oficial implica la supresión del Salón Anual de Arte, los demás salones, y las exposiciones individuales que se efectúan al amparo y bajo la protección oficial. Por lo tanto se derrumba el esfuerzo de tantos años de labor por nuestra mayor cultura, y quita además, a los artistas e instituciones privadas, todo estímulo por la producción artística, trayendo obscuras perspectivas para el arte argentino que se verá huérfano de protección y librados sus esfuerzos al azar de las circunstancias. Negro porvenir espera a nuestros destinos y triste es el contraste con la dedicación de los pueblos de vieja cultura que ven y consideran el arte como símbolo de su superioridad.

Otro proyecto atentatorio contra nuestras instituciones artísticas es el de la Universidad, que anexa como cosa propia y de su competencia técnica, nuestros Museo y Academia Nacional de Bellas Artes, a la Facultad de Filosofía y Letras.

Este proyecto no tiene calificativo posible ni antecedentes en la historia artística de los pueblos mayores. Creación inconsulta destinada al fracaso, no resiste su análisis y subleva a la simple enunciación, teniendo como consecuencia hacer que los artistas como un solo hombre, hagan oir su protesta, ya que también la opinión pública sensata nos acompañará para impedir que tal acto llegue a realizarse.

Nosotros que somos quienes hemos vivido y nos hemos formado bajo el techo de esas instituciones, sosteniéndolas con nuestras obras, resultamos ser extraños en nuestra propia casa, a la inversa que señores completamente ajenos a cuestiones y movimientos de arte, disponen por sí y ante sí, como dueños de nuestros destinos, sin inquirir siquiera la impresión que nos causan sus sueños».



Préstamos
La Equitativa
LA CASA MAS ANTIGUA
Dinero sobre alhajas, objetos de arte, artículos de óptica, fotográficos y
Pólizas del Banco Municipal de Préstamos.
En las mismas condiciones de su
MÓDICA TARIFA
Rapidez y absoluta reserva
358 - Cerrito - 358

"Las Ciencias" de A. Guidi Buffarini, Junín 845 — Fotograbados de la Casa Radaelli